

El deute pendent amb el cinematògraf

Josep Carles Romaguera



Mouchette

Sens dubte Robert Bresson mateix era conscient que les seves pel·lícules esdevenien una proposta radical, insòlita, per a qualsevol espectador que innocentment decidís apropar-s'hi. D'aquesta consideració en tenim el testimoni en les seves *Notes sobre el cinematògraf*, llibre que recull una sèrie d'aforismes que expliquen l'estètica personal del cineasta, per a qui la seva tasca era absolutament diferent a la realitzada per la resta de directors, fins al punt que va desenvolupar, precisament, la teoria del *cinematògraf* en resposta a la idea de *cine*, una pràctica que ell considerava corrompuda per les servituds literàries i contaminada per la dramaturgia pròpia del teatre. El rebuig era tan taxatiu que el cineasta francès exigia que les seves pel·lícules fossin qualificades com a *no-cine*, en contraposició a aquell tipus d'art que mitjançant recursos teatrals tan sols es limitava a reproduir tot allò que enregistra la càmera. Res a veure, doncs, amb el seu rigorós treball, el del *cinematògraf*, consistent en "una escriptura amb imatges, moviments i sons". Aquest nivell d'autoexigència és segurament equivalent al que necessita l'espectador actual, acostumat, com està a percebre imatges, a assistir a pel·lícules, que posen en pràctica tot allò que Bresson criticava.

Per tant, la seva actitud de rebuig segurament serà la mateixa que la majoria dels espectadors tinguin envers la seva obra, definitivament desterrada de la nostra cultura audiovisual.

Tot això fa pensar en Bresson com un cineasta difícil, quan, per contra, em sembla que les seves pel·lícules, depurades fins al límit, concises pel que fa al desenvolupament del seu relat, austeres si considerem el seu aspecte visual, són d'un senzillesa aclaparadora. Tal i com observava el sempre atent Jacques Rivette, el director de *Lancelot du lac* tenia la capacitat d'establir la comunicació més directa amb l'espectador, quant a relació d'igualtat i no de submissió, en la qual Hitchcock en seria el principal artífex. Alliberant les seves imatges de qualsevol apunt retòric —anant fins i tot més lluny que cineastes tan directes com Buñuel, per exemple—, desenvolupant una estètica minimalista ("La possibilitat d'aprofitar bé els meus recursos disminueix quan el seu nombre augmenta"), Robert Bresson assolía un mitjà d'expressió —no ho oblidem, el *cinematògraf*— en què abans d'utilitzar qualsevol recurs del llenguatge cinematogràfic posat en pràctica per la resta de directors, s'havia assegurat "d'haver esgotat tot allò que es comunica per mitjà de la immobilitat i el silenci".

L'absència de qualsevol element que facilités l'empatia de l'espectador respecte dels conflictes dels personatges, la renúncia al psicologisme i a la dramatització dels fets que exposen les imatges són símptomes, precisament, del cinema d'un cineasta que exposa, a mesura que va fent pel·lícules, amb rotunda clarividència el seu discurs. Perquè Bresson, igual que Dreyer, Ozu —curiosament els altres dos cineastes que Paul Schrader esmentava en el seu cèlebre assaig com a paradigmes d'un suposat "estil transcendent"—, però també Ford, Hawks o Lang, va ser un cineasta que de manera progressiva i constant va anar prescindint cada vegada més dels recursos que tenia a la seves mans. Així, doncs, pel·lícules com *El diablo probablemente* o *El dinero*, les dues últimes, suposen la culminació d'una estètica que es fonamenta en abruptes i esbiaixades el·lipsis narratives, en la fragmentació de l'espai cinematogràfic, en l'uniformitat de la posada en escena, en la juxtaposició de la imatge, de manera que podem considerar Bresson com, i contràriament a la sensació de morositat, de letargia que poden causar les seves obres, el cineasta més ràpid, perquè tot el camí que alguns cineastes necessiten per transmetre una idea, per provocar una sensació, ell l'anul·la impertorbable: "És en els intersticis per on s'esmuny la poesia".

Tot aquest metodològic i exhaustiu procés de depuració de les formes, per tal de confeccionar quelcom diferent a la idea convencional del cinema, converteix el cinema de Bresson en un exemple d'heterodòxia i també en un acte de rebel·lia. Curio-

sament, però, el director de *Mouchette* —adaptació d'un text de Georges Bernanos però alliberat de la complexitat sintàctica i el barroquisme estilístic de l'escriptor— i *El proceso de Juana de Arco* —resposta a la dramatització, condicionada per un marcat expressionisme, feta per Carl Th. Dreyer a *La pasión de Juana de Arco*—, a qui podríem considerar com una autèntica *rara avis* dins la historiografia del cinema, esdevé una de les figures amb major transcendència. La seva influència és capaç de fer coincidir cineastes tan dispars com Jean-Luc Godard o Andrei Tarkovski, tal i com assenyalava David Oubiña. Però el deute amb Bresson es perllonga en el temps i s'expandeix per totes les latituds, de manera que podem rastrejar les seves petjades en el cinema d'Aki Kaurismäki —el cineasta finès és un dels que més fidelment segueix les seves coordenades formals—, de Michael Haneke —el joc amb el fora de camp i amb la fragmentació narrativa són constants en la seva obra, malgrat hi radica un sospitos actant manipulador per part de l'austriac—, dels germans Dardenne —capaç de reactualitzar la figura de la tràgica *Mouchette* però sota el desmanyotat estil del moviment Dogma—, per no oblidar-nos de José Luis Guerín —un dels seus més aplicats apòstols—, Pedro Costa o el compatriota Philippe Garrel —no és *Les amants réguliers* un manual d'aplicació d'alguns dels principis del *cinematògraf* bressonià? És a dir, que qualsevol espectador no pot accedir al cinema d'avui en dia sense haver pagat el deute que hem contret amb Robert Bresson. ■



Lancelot du lac